Саз, българия, тамбура или за разграничаването на кордофонните „дрънкови“ музикални инструменти на територията на България

Румяна Маргаритова

Резюме: В статията се разглежда въпросът за разграничаването на традиционните кордофонни „дрънкови“ (по Иван Качулев) инструменти, разпространени в миналото и понастоящем на територията на България, познати като *тамбура, саз, българия, байлама, карадузен* и др. Коментират се основните разграничителни белези, откроени от изследователи и производители на инструменти, като размери, брой струни, настройка, тонови редици, и се засягат въпросите за пътя им на разпространение (османски или предосмански), именуването на инструментите (най-вече в паралел с турската инструментална практика), а също и етническото им идентифициране. Въз основа на изложените и коментирани данни се извежда собствена позиция за подразделянето на традиционните кордофонни „дрънкови“ инструменти на наша територия на три основни подвида: *тамбура, българия, саз*.

Ключови думи: тамбура, българия, саз, кордофонни „дрънкови“ инструменти

Саз, българия и *тамбура* са наименования на близки музикални инструменти, които се срещат в традиционната практика на различни етнически и религиозни групи на територията на България, както и в други части на Балканите, в Азия и т.н. Конкретно *сазът* и *тамбурата* са локални наименования, но и възприети в българската и в турската музикология родови названия. Но докато в българската наука *тамбурата* е обобщеното наименование, към което част от българските изследователи причисляват и *саза* (Качулев 1955: 219; Качулев 1962: 207; Стоин 1981: 229), то в турската музикология *тамбурата* се определя като вид *саз* (Picken 1975: 209; Spector, At'Ayan, Rightman, Conway Morris 1984: 320). Тази инверсия, заедно със сходствата в устройството и външния вид на тези инструменти, случаите на семантичното им приравняване от страна на учени и местни изпълнители, въпреки нееднаквите наименования, както и различните инструментални традиции, на които са изразители, дават основания те да бъдат разгледани в съпоставителен план. Но докато за саза и сродните му инструменти от турската практика е налично етноорганоложко изследване, почиващо върху солидна теренна база (в рамките на обхватния труд на британския етномузиколог Laurence Picken "Folk Musical Instruments of Turkey" (Picken 1975), то обширно и детайлно проучване за тамбурата в българската музикална традиция липсва. Публикуваните изследвания на Иван Качулев (Качулев 1952; Качулев 1955; Качулев 1962), Райна Кацарова (Кацарова 1952), Христо Вакарелски и Анастас Примовски (Вакарелски,

Примовски 1956), Васил Маринов, Захари Димитров и Иван Коев (Маринов, Димитров, Коев 1955; Маринов 1956), Николай Кауфман (Кауфман 1962), Райко Сефтерски (Сефтерски 1970) и др. представят органографски описания, отразяват текущото състояние на съответната традиция или пък насочват вниманието към въпроси от историческо, етноложко и др. естество. Те, както и обобщенията на Манол Тодоров (Тодоров 1973) и Стоян Джуджев (Джуджев 1975), са безспорно с приносен характер, но тяхното допълване, анализиране и систематизиране е предстояща задача в българската етномузикология. Като въведение в проблема (с надежда за по-нататъшна възможност за задълбочаване в него) тук ще бъде представено само разграничаването на посочените по-горе и на родствени на тях музикални инструменти (основа на евентуална класификация) от гледната точка на изследователи и на интервюирани от мен майстори (производители) на сазове. Тяхната перспектива, както ще стане ясно, очертава като разграничителни белези основно произхода и разпространението, също и някои технически характеристики като размери на инструментите, брой струни, настройка и тонови редици. В текста ще се коментира също така именуването на инструментите (схващано като словесен изразител на евентуално разграничение), както и пример за разделение по етнически признак. Водещо ще бъде сравнението с турската народна инструментална практика – най-вече заради вероятния османски път на разпространение на част от съответните инструменти на наша територия, както и заради силната им застъпеност във фолклорната практика на турското население в България.

Сазът, *булгарията* и *тамбурата* са представители на голямата група на *ударните кордофони* (следвайки класификационната система на Вергилий Атанасов (Атанасов 1977: 154–171)), наричани в българската музикална фолклористика още *струнни дрънкови* (термин, въведен от Иван Качулев (Качулев 1952: 99), както и *кордофонни пицикатови* или *дрънкови* инструменти (Джуджев 1975: 85)[1]. Те са разпространени на много широк ареал и за тяхната прародина няма единно възприето становище. У нас не са повсеместно еднакво застъпени; характерни са най-вече за инструменталната традиция на Пиринския край, Родопите, Ловешко, Североизточна България. Съществуват и данни за присъствието им в близкото минало в музикалния живот на отделни градове (Костенец, Сопот, Казанлък, Стара Загора, Панагюрище и др. (Сефтерски 1970: 192)[2]). В научната, художествената, пътеписната и краеведската литература, както и в народни песни се срещат наименованията *тамбура*, *дрънка*, *байлама*, *булгария*, *саз*, *караду-*

[1] Терминът на Вергилий Атанасов изглежда неточен, тъй като звукоизвличането при тези инструменти не се извършва посредством удар. В статията е предпочетен терминът *кордофонни „дрънкови“ инструменти.*

[2] Става дума за неформалния, неинституционализиран път на развитие на съответната инструментална традиция в изброените градове.

зен с техни фонетични разновидности[3]. Повечето от българските изследователи или не коментират това разнообразно именуване, или приемат имената за синонимни варианти, обозначаващи идентичен инструмент (Начов 1895: 361; Качулев 1955: 219; Кауфман 1962: 101). Но още в началото на XX в. родоповедът Стою Шишков в статията си „Народни свирала в Родопите“ разделя местните *булгарии* и *саза* на базата на тяхната големина и брой струни (Шишков 1909: 198). По-късно Манол Тодоров разграничава *булгарията* от *тамбурата* (Тодоров 1973: 119). Стоян Джуджев приема посочените по-горе имена за означаващи различни инструменти (или разновидности) със свои собствени характеристики, а вероятно и нееднакъв произход (Джуджев 1975: 109). Разграниченията остават недокрай обосновани, може би заради малкото налични теренни данни. В българската фолклористика се налага като родово названието *тамбура*. Изборът му е аргументиран от Стоян Джуджев с най-широкото му разпространение на територията на България (Джуджев 1975: 108–109).

С изключение на *дрънка* (или *дзънк*а и фонетичните им варианти) – очевидно местно звукоподражателно или свързано с начина на звукопроизвеждане название, разпространено предимно в Пиринския край (Качулев 1952: 99), останалите наименования имат аналог и в турската инструментална практика. *Тамбурата*, както беше споменато, се възприема там като вид *саз* с определени размери (Picken 1975: 209). Наименованието, според Курт Закс, е метатезис на гръцкото *pandura* (Picken 1975: 210), но то се свързва от британския музиколог Francis W. Galpin с името на шумерския инструмент *pantur*, означаващо „малък лък“ (Picken 1975: 262-263). На наша територия названието *тамбура,* заедно с *тръмбура,* е познато най-вече в Пиринско (Качулев 1952: 99), където е част от инструменталната традиция и на българи християни, и на българи мюсюлмани. Иван Качулев представя най-детайлно описание на пиринските тамбури (Качулев 1952).

Думата *саз* (*saz*) е с персийски произход. Първоначално сред османците се е употребявала като общ термин за музикален инструмент. Понастоящем е стеснила значението си конкретно до *дългошийните лютни* (*long-necked lutes* – употребеният от Picken термин, съответстващ на кордофонните „дрънкови“ инструменти) (Picken 1975: 209). В групата на сазовете се включват инструменти, разграничавани по размери, но без единно възприета класификация, според Laurence Picken (Picken 1975: 209). *Саз* е и най-разпространеното наименование на съответния инструмент сред турското население в България. Среща се и в практиката на българи мюсюлмани в Средните Родопи (с. Буково и с. Ряка, Смолянско) (Атанасов 2012: 37–38).

В Турция, както и сред българските турци, синонимно на *саз* се употребява и *bağlama*. Наименованието произхожда от глагола *bağlamak* със значение на „връзвам, стягам“, което се отнася до стария начин на поста-

[3] Относително пълен преглед на употребата на наименованията е направен от Райко Сефтерски (Сефтерски 1970: 188–190) и Стоян Джуджев (Джуджев 1975:109).

вяне на прагчетата по грифа на инструмента посредством връзване на овчи черва (по-късно и конци). Тъй като най-ранната регистрирана употреба на това наименование е от края на XVIII в., *bağlama* се приема за относително късен термин (Picken 1975: 209). Неговите тукашни фонетични производни *байлама*, *баглама*, *баламоа* и т.н. са употребявани съответно от българите мюсюлмани в Ловешко (Кауфман 1962: 101) и в Родопския край (Качулев 1962: 207).

С *karadüzen* в Турция се обозначава един от множеството видове настройки на сазовете, свързана обаче със стар вид инструмент с идентично наименование (Picken 1975: 276). *Карадузенът* на територията на Македония се определя като вид тамбура с четири струни, наричан още *четворка* (Даутовски 2011: 24, 36). На наша територия названието не е толкова разпространено; регистрирано е като *карадузен* (Начов 1895: 361; Миладинови 1981: № 226, № 589) и *дюзен* (Кацарова, Качулев, Стоин 1962: № 418).

Като друга, стара разновидност на саза, позната поне от XVII в., в Турция се приема и *булгарията* (*bulgarı*) (Picken 1975: 286)[4]. Безспорно, това е наименованието, което предизвиква най-силен интерес, отпращайки към темата за произхода на инструмента. Това е и един от малкото случаи на етнонимическо название, и то приложено върху музикален инструмент. То става известно и се коментира за пръв път от музиколози (Villoteau, Fétis, Racinet, Kuhač) през втората половина на XIX в. (Сефтерски 1970: 187–188). Въпросът за съответните инструменти на наша територия и техния вероятен произход[5] е разгледан обстойно в студията на Райко Сефтерски „Старинният народен музикален инструмент „булгария“ или „tanbur bulghary“, публикувана през 1970 г. Авторът определя булгарията като най-малката от всички разновидности на тамбурата, „превежда“ наименованието ѝ като „инструмент на българите“ и я свързва генетично с музикалните инструменти, широко застъпени в традиционната практика на средноазиатските народи (Сефтерски 1970: 190, 205, 208). На такава база той не я приема за автохтонен инструмент, а изказва хипотезата за пренасянето ѝ на Балканите от Аспаруховите българи през VII в. (Сефтерски 1970: 208). Своята теза авторът подкрепя с данни от иконографско естество: изображения на лютневи инструменти в стенопис от XIV в. в Хрельовата кула в Рилския манастир и в Псалтира на Томич от XIV в., съхраняван в Московския исторически музей (Сефтерски 1970: 204) – данни, насочващи към идеята за предосманската поява на инструмента на наша територия. Студията на Сефтерски намира съществен отклик – на нея се опират в съответните части на органоложките си публикации Манол Тодоров (Тодоров 1973: 124–130)

[4] Разпространението на *булгарията* на наша територия е подробно описано от Райко Сефтерски (Сефтерски 1970: 190–194).

[5] Под „произход“ на инструмента (термин, употребен от Райко Сефтерски, Стоян Джуджев и Манол Тодоров в цитираните трудове и използван на места в настоящия текст), се има предвид пътят на разпространението му на българска територия.

и Стоян Джуджев (Джуджев 1975: 117–118). А българският музикант Красимир Желязков, абсолютизирайки я, предлага преименуване на тамбурата в *българска тамбура,* с цел експлицитното заявяване на произхода ѝ (Желязков 2005: 14).

Интересно е да се проследи разпространението на булгарията на територията на Турция, възможност за което дава цитираното изследване на Laurence Picken. Британският етномузиколог привежда данни на турския фолклорист Gazimihâl, според които около средата на XX в. булгарията не е част от традиционната инструментална практика на турска Тракия и Северен Анадол – райони с директен контакт с България, а се среща главно в Кастамону и в Тороските планини (Таврос). Там до около средата на XIX в. тя е била един от най-разпространените инструменти[6]. Предположението на Gazimihâl, представено от Picken, е за връзка на наименованието на булгарията с волжки българи, проникнали на тази територия (Picken 1975: 278). Подобна е гледната точка и на Mesud Koman, директор на Националната библиотека в гр. Коня в средата на XX в., цитиран от османистката Катерина Венедикова в изследването ѝ „Българите в Мала Азия" (Венедикова 1998: 56). Тази хипотеза не би могла да се коментира тук – на този етап, поради липсата на достатъчно данни, това е (и вероятно ще остане) нерешен проблем. Въпреки това, кореспондиращото предположение на Райко Сефтерски за булгарията като инструмент на старите българи и свързаната теза за предосманската история на този вид инструменти по нашите земи набират все по-голяма популярност.

„Османската" теза, предшестваща по време „предосманската", изглежда дълго време е била доминантна, намирайки опора най-вече в силната застъпеност на инструментите от рода на тамбурата в традицията на мюсюлманите в България (българи и турци, в Родопите, Североизточна България и Ловешко) (Джуджев 1975: 117). Определени сведения от български терен също са в нейна подкрепа. Така например Константин Иречек споменава за пренасяне на тамбурата в Родопите от „турските скитници овчари" (т.е. юруците) (Иречек 1899: 100). Иван Качулев съобщава, че според стари родопчани тамбурата е донесена от Беломорието (Качулев 1955: 219). Относно друг регион – Пиринско, музикологът привежда думите на възрастни разложчани, които обясняват, че „в „турско време" българите са предпочитали най-вече тихия струнен инструмент тамбура, който по-мъчно се е чувал извън дворните зидове на къщата" (Качулев 1952: 101, бел. 2 под линия). Отново Качулев утвърждава, че по внушение на ходжите гайдарджийската практика при родопските българи мюсюлмани в рамките на няколко поколения е отстъпила на тамбурджийската (Качулев 1962: 208–209).

Очевидно и двете тези имат основания и в действителност не си противоречат: изглежда логично (или най-логично) проникването на еднород-

[6] Информация за *булгария* в практиката на население от този район е подадена от Райна Кацарова на научен съвет през 1967 г. (Сефтерски 1970: 202, бел. 39 под линия).

ни инструменти на наша територия в различни исторически моменти. Доколко в османския период става въпрос за културно взаимодействие или за принуда (каквото внушение се съдържа в посоченото по-горе схващане на Иван Качулев за родопската тамбура като заместител на гайдата), трудно може да се каже. Без да се отрича вероятността за промяна на елемент на традицията (в случая инструментариума) като стратегия за съхраняването ѝ, биха могли да се потърсят и други възможности. Laurence Picken посочва като евентуални подтици за промяна престижността на чуждата музикална култура или възприемането на нов инструмент посредством култова употреба (Picken 1975: 577). Възможно е и друго, вече на индивидуално ниво – адаптиране на елемент от чуждата култура заради личен афинитет към него.

Такъв е случаят например с изпълнителя и производител на сазове и тамбури, българин мюсюлманин от с. Църквица, Джебелско, наричан Джафер „уста"[7]. Понастоящем той е единственият майстор на кордофонни „дрънкови" инструменти в Кърджалийско, изработвал, по негови думи, съответни инструменти за оркестри от околните градове, както и сазове по индивидуални поръчки от България и от Турция. Израснал в село с турско население, той отрано е усвоил направата на сазове, подтикван от собствените си предпочитания към „по-сладко" звучащите (по негови думи) четвърттонове на саза. По-късно Джафер „уста" оценява и широките репертоарни възможности, които дава инструментът – за изпълнение и на източна, и на западна музика (казано с неговия речник – и на „*турска и арабска*", и на „*световна*" музика), съответно с или без употребата на четвърттонове. Именно те, според него, открояват основната разлика между саза и тамбурата: *„Тамбурата е друг инструмент. Той е като китарата и струните са му като [на] китарата. Саза е друго нещо. Саза, като туриш... и четвъртините, и става по-богат*"[8].

„Дрънковите" кордофони, които имат в звукореда си четвърттонове, са наречени от Стоян Джуджев „енхармонични" (Джуджев 1975: 119). Тях той разграничава от „диатоничните" и „хроматичните", описани в

---

[7] Джафер „уста" е роден на 8 декември 1941 г. в с. Давидково, Смолянско. Интересен събеседник, с образна, изпъстрена с метафори реч и склонност да одухотворява предметите и конкретно саза – инструментите, които имат нужда от поправка, нарича „*болни*", струните в октава – „*мъжки глас и женски глас*", а процесът на направа на нов саз схваща като двустранно сътрудничество между майстор и инструмент: „*Ти командваш саза, саза командва тебе. И при двете команди се получава това... този инструмент каквото го изисква, и му го даваш"; „Като почнеш да ги търсиш тоновете... те сами ти казват: „Не тука, тука! Не тука, тука! Не тука, тука!". И ей това веке, ако можеш да го разбереш... след като стане това, той каквото иска, и ти веке си направил този инструмент. Значи той го изисква веке това нещо. Ама за да го изисква, трябва да го разбираш*". За съжаление, недоверието, с което Джафер „уста" посрещаше вниманието към себе си, ограничи теренната работа.

[8] Интервю с Джафер „уста", проведено на 24 септември 2011 г. в с. Църквица, Джебелско.

конкретни примери от терен в съответните публикации на Иван Качулев (Качулев 1952), Райна Кацарова (Кацарова 1952) и Райко Сефтерски (Сефтерски 1970). Като отчита липсата на данни за „енхармонични“ тамбури на българска територия, Стоян Джуджев ги представя в „класическия“ им вид[9], отразяващ източната четвъртгонова система, в таблица с позициите, съответната дължина на струната за всяка позиция, наименованието според турската музикална теория, както и приблизителното съответствие в европейската музикална система (Джуджев 1975: 120). В действителност „енхармоничните“ сазове (наричани още *баалами*) понастоящем са най-разпространените музикални инструменти сред турското население в Източните Родопи и Североизточна България. На тях се изпълняват турски народни и популярни песни, а сред алевиите/бекташите[10] – и ритуална музика. Специфичното култово предназначение на саза при тях е довело и до специално отношение към него – забрана за изнасяне навън по тъмно (с. Горна крепост, Кърджалийско), изискване да бъде поставян на място, не по-ниско от човешкия кръст (с. Чифлик, Кърджалийско) и др. Свързано с особената почит към инструмента при алевиите/бекташите вероятно е и съхраняването на стари (ръчно изработени) сазове[11], въпреки широката употреба на фабрични инструменти, внос от Турция. И фабричните, но и ръчните сазове са „енхармонични“.

Според Laurence Picken енхармониката при турските сазове е градско влияние, дошло от звукоредите в турската класическа (художествена) музика. Той намира, че селските сазове, дори и с четвъртгонове, имат диатонична основа (Picken 1975: 225, 289–291). На български терен това трудно може да се установи, най-вече поради липсата на достатъчно запазени старинни образци, както и поради факта, че част от съхранените инструменти

---

[9] Авторът вероятно има предвид инструмента tanbur с употреба в турската класическа музика (türk sanat müziği).

[10] Алевиите/бекташите в България (известни и като алиани и определяни от някои изследователи като „хетеродоксни мюсюлмани“) са турскоезична мюсюлманска общност, изповядваща култ към Али, братовчед и зет на пророка Мохамед. Част от практикуването на този култ са религиозните сбирки (церемонии), свързани с молитви, рецитация на Корана, палене на свещи, ритуално угощение и употреба на алкохол, както и изпълнение на религиозна музика и танци в съпровод на саз. На техните религиозни възгледи и култура са посветени вече немалко публикации, както и монографични изследвания, сред които сборникът с етнографски материали „Българските алиани“ със съставител Иваничка Георгиева (Георгиева 1997), „Култова архитектура и изкуство на хетеродоксните мюсюлмани в България (XVI–XX век). Бекташи и къзълбаши/алевии“ от Любомир Миков (Миков 2007), „Неортодоксалният ислям в българските земи. Минало и съвременност“ на Невена Граматикова (Граматикова 2011) и др.

[11] Такива сазове съм регистрирала в с. Горна крепост, Кърджалийско (2000 г.); с. Биволяне, Момчилградско (2012 г.), и с. Черник, Дуловско (2012 г.). След смъртта на закира (изпълнителя на религиозна музика) Апти Ракъп Апти от с. Горна крепост през 2002 г., неговият стар саз е отнесен в Турция. Началото на ритуалните сбирки в с. Черник се поставя с изпълнение на стар саз. Твърде е възможно това да не е изолирана практика.

са с подвижни прагчета (позиции). В такава връзка представлява интерес твърдението на Джафер „уста“ за съчетание на енхармоника и диатоника при старите (направени вероятно не по-късно от 50-те – 60-те години на миналия век) сазове: „*Даже предишните сазове вътре нямаха полутон, само минава на до-ре-ми-фа-сол-ла-си. Обаче на полутонове, като ги няма, вместо полутон ползват четвъртините*“[12]. Появата на хроматиката според него е по-късно явление, свързано с уеднаквяването на звукореда на различните инструменти за нуждите на ансамбловото свирене.

Колкото и да е изкушаващо сазовете на територията в България да бъдат категоризирани като „енхармонични“, оказа се, че ръчно изработени инструменти с наименование *саз*, но с хроматичен звукоред, се употребяват от българи мюсюлмани. През 1981 и 1983 г. Вергилий Атанасов осъществява записи в две смолянски села – с. Ряка и с. Буково (махала на с. Могилица, с каквото име е записано тогава)[13]. Изследване „по стъпките“ на органолога двадесет и девет години по-късно[14] показа, че доскоро Буково е било средище на стара, развита инструментална сазова традиция – в селото са се изработвали сазове, а част от инструменталистите са свирили групово, в ансамбъл с регионални изяви[15], с репертоар, съставен от родопски песни. Инструментът е познат именно с наименованието *саз*, но по-възрастните хора са го наричали и *байламоа*. Според Милчо Рушанов (род. 1945 г., бивш кмет на селото, майстор дърворезбар, както и инструменталист сазджия, самият той изработвал сазове), местният инструмент е различен от тамбурата, основно заради по-голямата дълбочина на корпуса[16] и по-малкото на брой позиции, а звученето му е много близко до онова на турските сазове. Традиционно (по модел, заложен от по-възрастни майстори) на сазовете се поставят пет струни. Според българските изследователи (Качулев 1952: 108; Тодоров 1973: 121) това е нетипично за тамбурата, дори и за инструментите, определени като *саз* от Стою Шишков (Шишков 1956: 345), но е характерно за старите родопски алевийски/бекташийски сазове[17]. Петте струни са разпределени в три групи (2–1–2) с настройка d^1-g-c^1. Тази настройка е необичайна за тамбурите в българската народна практика (Качулев 1952: 100–101; Кацарова 1952: 86; Сефтерски 1970: 198; Тодоров 1973: 124), но е една от най-разпространените в турската сазова практика. Там тя е позната с наименованието *buzuk düzeni* (Picken 1975: 230).

---

[12] Интервю с Джафер „уста“, проведено на 24 септември 2011 г. в с. Църквица, Джебелско.

[13] Записите са включени в компакт диска към книгата с документи от архива на органолога „Спомени в картина и звук“ (Атанасов 2012).

[14] Теренното изследване е проведено през август 2013 г.

[15] Ансамбълът е включвал около 30 певци с 5–7 саза.

[16] Дълбочината на измерените от мен сазове от селото (около 180 мм) съответства на тази на по-големите разложки тамбури, представени от Иван Качулев (Качулев 1952: 105).

[17] Възможно е това да е характеристика на старите сазове в практиката и на останалото турско население в България, но за момента не разполагам с данни за тях.

Друга особеност на повечето буковски сазове е по-големият размер: общата им дължина е около 1000 мм (приблизително от 978 мм до 1250 мм), с дължина на корпуса около 400–450 мм и на грифа – 530–650 мм. За сравнение, описаните от Райко Сефтерски булгарии са с обща дължина 550–700 мм (Сефтерски 1970: 200), а разложките тамбури са представени от Иван Качулев с дължина на корпуса 220–450 мм и неопределеното „един и половина до два пъти" повече за грифа (Качулев 1952: 104–105). Около 1000 мм е дълъг и петструнният саз на музиканта Векил Терзиев (1921–1984) от с. Ряка, Смолянско, записан от Вергилий Атанасов[18]. Това е и големината на градските турски сазове, според цитирания от Laurence Picken турски фолклорист Muzaffer Sarısözen, при относителна дължина на селските около 850 мм (Picken 1975: 289). С по-голям размер са и гръцките инструменти, наричани *саз*, приемани за една от разновидностите на бузуки (Picken 1975: 271).

Изнесените данни и направените сравнения нямат претенция за изчерпателност (която на този етап няма как да бъде постигната); те биха могли да служат само за ориентир. Въпреки това намирам, че са достатъчни за изказване на предположение за: 1) адаптиране в миналото на определен вид турски саз в инструменталната практика на с. Буково; и 2) възможни „типови" различия между *саза*, *тамбурата* и *булгарията* на българска територия по отношение на размерите им. Най-големи размери, според наличните на този етап данни, изглежда притежават сазовете, най-малки – булгариите[19], а тамбурата в това отношение заема евентуално междинно положение.

Разграничение, конкретно на саза и тамбурата, би могло да се направи и по други показатели, откриващи се в съвременното състояние на традицията. С изключение на инструментите от с. Буково, понастоящем сазът е част от живата практика основно на турски изпълнители. Визията и енхармоничното звучене на инструмента са вече фабрично определени, внос от градските центрове на Турция. Репертоарът, изпълняван на саз, представлява местни турски народни песни, алевийска/бекташийска ритуална му-

[18] Сърдечно благодаря на внучката на Векил Терзиев – Кадиме Кавалова от с. Ряка, за възможността да заснема и направя измервания на саза през август 2013 г. По нейни данни, инструментът е изработен от дядо ѝ и представлява изключение за характерната в селото гайдарджийска традиция. Интересни негови особености са тесният корпус, както и начинът му на звукоизвличане – чрез лък, заради което е представен от Вергилий Атанасов като *кемане* или *преработен саз* (Атанасов 2012: 37). Ефектен елемент от детска шнола служи за „магаренце", повдигащо струните, а върху корпуса изпълнителят е поставил апликации. Тази декорация изразява специфично отношение към саза, което заедно с желанието за експериментиране с форма и звукоизвличане на инструмента (и свързаните с него звучност и дори характер на изпълнението), с умението да свири и на кавал показват развитата музикалност на изпълнителя.

[19] На места в Турция булгарията се счита за най-малката разновидност на саза (Picken 1975: 276, 287).

зика или медийно тиражирана народна и популярна турска музика[20]. Тамбурата, от своя страна, е използвана от българи за изпълнение на български репертоар и претърпява своето развитие – и като устройство, и като звукоред, и като стил на изпълнение, отчасти и като репертоар с включването ѝ в оркестъра, с институционалния си път на предаване и с навлизането ѝ в полето на нови жанрове като етномузиката (Бончева 2001: 107).

Заради голямото значение на саза в музикалната култура на турската общност в България, би било уместно той да намери своето (отделно) място при прегледа на „дрънковите" кордофони на наша територия. Вероятно поради липсата на специални изследвания върху музикалните инструменти и традиционната музика на тази етническа група, сазът не е представен от Манол Тодоров в книгата „Български народни музикални инструменти" (Тодоров 1973), макар изследователят да счита, че едно „пълно и цялостно разглеждане на българските народни музикални инструменти" трябва да включва и тези на „различните малцинства" (Тодоров 1973: 17). В същия труд Тодоров провежда единственото за музикалнофолклорната ни наука разграничение в групата на кордофонните „дрънкови" инструменти. В изложението си за „лютновите кордофони" той разглежда *отделно* булгарията и тамбурата, както вече беше посочено. Но макар да говори за булгарията като за „инструмент със свои специфични особености, отличаващи го от тамбурата" (Тодоров 1973: 124), фолклористът не упоменава конкретни разграничителни белези.

Цитираният труд на Манол Тодоров привлича вниманието и с друго. В него изследователят привежда думи на свой „високообразован за времето си" информатор, съветник на граф Игнатиев и „голям защитник на българщината" – Велизар Георгиев Пишманов (1889-?) (Тодоров 1973: 127, бел. 7 под линия). В анкета от 1969 г. събеседникът му определя *булгарията* като български, а *тамбурата* – като турски инструмент. Конструираната опозиция булгария–тамбура е изненадваща. С оглед на описаното по-горе състояние на традицията (валидно и за момента на интервюирането) би могло да се очаква „етническо" противопоставяне по-скоро на саза и на тамбурата, каквото се открива, например, за зурната и гайдата (Пейчева, Димов 2002: 205–206). Причината може би се крие във факта, че тамбурджийските и сазджийските практики са относително разграничени като локалитет, както и в това, че като цяло сазът в България е непознат извън конкретната местна или общностна употреба, не само на изследователско ниво. От друга страна, Милчо Рушанов, инструменталистът сазджия от с. Буково, Смолянско, въпреки осъзнаването на „турското" звучене на местните сазове и коментарите ми относно вероятния път на разпространение на инструмен-

[20] Изключение представляват изпълненията на българска народна музика пред българска аудитория на турски музиканти. Това е практика, например, на Фахри Нур – инструменталист и учител по саз от с. Звездел, Момчилградско, получил висше музикално образование в Турската държавна музикална консерватория в Егейския университет, Измир.

та, не изпита необходимост да направи етнически разграничения. Може би за него (както и за повечето изпълнители) произходът на практикувания инструмент, дори и да е чужд, не е от интерес или от значение: *усвоеното* чуждо вече е *свое*, а не чуждо.

Възгледът на Велизар Пишманов би могъл да послужи като отправна точка за бъдещо проучване на етническите, символните и т.н. проекции върху кордофонните „дрънкови" инструменти – от страна на изпълнители, на аудитория и на изследователи[21], което да допълни едно цялостно органоложко представяне на тези инструменти. Но основен теоретичен проблем остава определянето на главните подвидове в тази група, след прецизиране на класификационните белези. Това е възможно само на базата на пълно теренно проучване на запазените на наша територия образци и съпоставка със съответните инструменти в по-широк периметър. Бъдещите изследвания ще покажат има ли действителни основания за типово разграничаване на саза, булгарията и тамбурата – което на този етап изглежда оправдано, от гледна точка на посочените по-горе техни характеристики и/или употреба и репертоар.

Литература

А т а н а с о в, Вергилий 1977: Систематика на българските народни музикални инструменти. София: Издателство на БАН [Atanasov, Vergiliy 1977: Sistematika na balgarskite narodni muzikalni instrumenti. Sofia: Izdatelstvo na BAN].

А т а н а с о в, Вергилий 2012: Спомени в образи и звук. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов" [Atanasov, Vergiliy 2012: Spomeni v kartina i zvuk. Sofia: Akademichno izdatelstvo "Prof. Marin Drinov"].

Б о н ч е в а, Мануела 2001: Аспекти на съвременната изработка и функциониране на народните музикални инструменти. – В: Изкуство и контекст. София: Институт за изкуствознание, 105–111 [Boncheva, Manuela 2001: Aspekti na savremennata izrabotka i funktsionirane na narodnite muzikalni instrumenti. – In: Izkustvo i kontekst. Sofia: Institut za izkustvoznanie, 105–111].

В а к а р е л с к и, Христо, Анастас П р и м о в с к и 1956: Музикално-фолклорни прояви в Пловдивското изложение през 1892 г. – Известия на Института за музика, 2–3, 267–317 [Vakarelski, Hristo, Anastas Primovski 1956: Muzikalno-folklorni proyavi v Plovdivskoto izlozhenie prez 1892 g. – Izvestia na Instituta za muzika, 2–3, 267–317].

В е н е д и к о в а, Катерина 1998: Българите в Мала Азия. От древността до наши дни. Стара Загора: ИК „Идея" [Venedikova, Katerina 1998: Balgarite v Mala Azia. Ot drevnostta do nashi dni. Stara Zagora: IK "Idea"].

Г е о р г и е в а, Иваничка (съст.) 1997: Българските алиани. Сборник етнографски материали. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски" [Georgieva, Ivanichka (ed.) 1997: Balgarskite aliani. Sbornik ethografski materiali. Sofia: Universitetsko izdatelstvo "Sv. Kliment Ohridski"].

Г р а м а т и к о в а, Невена 2011: Неортодоксалният ислям в българските земи. Минало и съвременност. София: ИК „Гутенберг" [Gramatikova, Nevena 2011: Neortodoksalniat islyam v balgarskite zemi. Minalo i savremennost. Sofia: IK "Gutenberg"].

[21] Такъв тип анализ, отнесен към зурната, е проведен от Лозанка Пейчева и Венцислав Димов в изследването им „Зурнаджийската традиция в Югозападна България" (Пейчева, Димов 2002: 191–215).

Даутовски, Драган 2011: Тамбурата во Македонија, Скопје: DDQ Production [Dautovski, Dragan 2011: Tamburata vo Makedoniya, Skopje: DDQ Production].

Джуджев, Стоян 1975: Българска народна музика. Т. 2. София: Издателство „Музика“ [Dzhudzhev, Stoyan 1975: Balgarska narodna muzika. T. 2. Sofia: Издателство “Muzika”].

Желязков, Красимир 2005: Книга за българската тамбура. София: ИК „Кибеа“ [Zhelyazkov, Krasimir 2005: Kniga za balgarskata tambura. Sofia: IK “Kibea”].

Иречек, Константин 1899: Княжество България. Т 1. Пловдив: Хр. Г. Данов [Irechek, Konstantin 1899: Knyazhestvo Balgaria. T. 1. Plovdiv: Hr. G. Danov].

Кауфман, Николай 1962: Песните на българите мохамедани. – Известия на Института за музика, 8, 13–111. [Kaufman, Nikolay 1962: Pesnite na balgarite mohamedani. – Izvestia na Instituta za muzika, 8, 13–111].

Кацарова, Райна 1952: Три поколения народни певици. – Известия на Института за музика, 1, 43–96 [Katsarova, Rayna 1952: Tri pokolenia narodni pevitsi. – Izvestia na Instituta za muzika, 1, 43–96].

Кацарова, Райна, Иван Качулев, Елена Стоин 1962: Народни песни от Североизточна България, Т. 1. София: Издателство на БАН [Katsarova, Rayna, Ivan Kachulev, Elena Stoin 1962: Narodni pesni ot Severoiztochna Bulgaria. T. 1. Sofia: Izdatelstvo na BAN].

Качулев, Иван 1952: Тамбурите в Разложко. – Известия на Института за музика, 1, 97–121 [Kachulev, Ivan 1952: Tamburite v Razlozhko. – Izvestia na Instituta za muzika, 1, 97–121].

Качулев, Иван 1955: Състояние на народната музика в Родопите. – В: Комплексна научна родопска експедиция през 1953 г. Доклади и материали. София: Издание на БАН, 199–220 [Kachulev, Ivan 1955: Sastoyanie na narodnata muzika v Rodopite. – In: Kompleksna nauchna rodopska ekspeditsia prez 1953 g. Dokladi i materiali. Sofia: Izdanie na BAN, 199–220].

Качулев, Иван 1962: Народните инструменти и инструментална музика на българите мохамедани в Родопите. – Известия на Института за музика, 8, 197–233 [Kachulev, Ivan 1962: Narodnite instrumenti i instrumentalna muzika na balgarite mohamedani v Rodopite. – Izvestia na Instituta za muzika, 8, 197–233].

Маринов, Васил, Захари Димитров, Иван Коев 1955: Принос към изучаването на бита и културата на турското население в Североизточна България. – Известия на Етнографския институт с музей, 2, 95–216 [Marinov, Vasil, Zahari Dimitrov, Ivan Koev 1955: Prinos kam izuchavaneto na bita i kulturata na turskoto naselenie v Severoiztochna Balgaria. – Izvestia na Etnografskia institut s muzey, 2, 95–216].

Маринов, Васил 1956: Принос към изучаването на бита и културата на турците и гагаузите в Североизточна България. София: Етнографски институт с музей. [Marinov, Vasil 1956: Prinos kam izuchavaneto na bita i kulturata na turtsite i gagauzite v Severoiztochna Balgaria. Sofia: Etnografski institut s muzey].

Миков, Любомир 2005: Изкуството на хетеродоксните мюсюлмани в България (XVI–XX век). Бекташи и къзълбаши/алевии. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“ [Mikov, Lyubomir 2005: Izkustvoto na heterodoksnite myusyulmani v Balgaria (XVI–XX vek). Bektashi i kazalbashi/alevii. Sofia: Akademichno izdatelstvo “Prof. Marin Drinov”].

Миладинови, Димитър и Константин 1981: Български народни песни. Събрани от Братя Миладинови. Фототипно издание. София: Наука и изкуство [Miladinovi, Dimitar i Konstantin 1981: Balgarski narodni pesni. Sabrani ot Bratya Miladinovi. Fototipno izdanie. Sofia: Nauka i izkustvo].

Начов, Никола 1895: Екскурзия из нашата народна поезия. – Периодическо списание на Българското книжовно дружество, 51, 357–374 [Nachov, Nikola 1895: Ekskurzia iz nashata narodna poezia. – Periodichesko spisanie na Balgarskoto knizhovno druzhestvo, 51, 357–374].

Пейчева, Лозанка, Венцислав Димов 2002: Зурнаджийската традиция в Югозападна България. София: Българско музикознание – Изследвания [Peycheva, Lozanka,

Ventzislav Dimov 2002: Zurnadzhiyskata traditsia v Yugozapadna Balgaria. Sofia: Balgarsko muzikoznanie – Izsledvania].

С е ф т е р с к и, Райко 1970: Старинният народен музикален инструмент „булгария" или „tanbur bulghary". – Известия на Института за музика, 15, 187–210 [Sefterski, Rayko 1970: Starinniat naroden muzikalen instrument "bulgariya" ili "tanbur bulghary". – Izvestia na Instituta za muzika, 15, 187–210].

С т о и н, Елена 1981: Музикално-фолклорни диалекти в България. София: Издателство „Музика" [Stoin, Elena 1981: Muzikalno-folklorni dialekti v Balgaria. Sofia: Izdatelstvo "Muzika"].

Т о д о р о в, Манол 1973: Български народни музикални инструменти. Органография. София: Наука и изкуство [Todorov, Manol 1973: Balgarski narodni muzikalni instrumenti. Organografia. Sofia: Nauka i izkustvo].

Ш и ш к о в, Стою 1909: Народните свирала в Родопите. – Родопски напредък, 8–9, 190–200 [Shishkov, Stoyu 1909: Narodnite svirala v Rodopite. – Rodopski napredak, 8–9, 190–200].

P i c k e n, Laurence 1975: Folk Musical Instruments of Turkey. London: Oxford University Press.

S p e c t o r, Johanna, Robert A t ' A y a n, Cvjetko R i g h t m a n, R. C o n w a y M o r r i s 1984: Saz. – The New Grove Dictionary of Musical Instruments. Vol. 3. Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan, 319–320.

Румяна Маргаритова
Институт за изследване на изкуствата
ул. Кракра 21
София 1504, БЪЛГАРИЯ
rumiana_margaritova@yahoo.com